La peinture au service du polar

Maïr VERTHUY
Université Concordia
Montréal

Au Jugement Dernier
ceux qui ont commis des images
seront sommés de les faire vivre.
(Le Coran. cité en exergue par Daniel Picouly)

Juan Gris, ayant persuadé Alice Toklas de poser pour une nature morte, entreprit de ramener son visage et son corps à des formes géométriques de base; mais la police arriva à temps et l'embarqua.
(Woody Allen, cité en exergue par Tonino Benacquista)

Le lien entre la peinture et la littérature est bien établi, même entre la peinture et la littérature policière. L'un des personnages dans *Trois carrés rouges sur fond noir*[1] de Tonino Benacquista n'explique-t-il pas :

-- Vous savez, ce n'est pas nouveau, en cherchant bien, on peut mêler l'histoire de la criminalité à celle de la peinture.

Et de continuer quelques instants en comparant les avancées dans les façons de donner la mort à celles dans les techniques de la peinture. À la bombe terroriste correspondrait ainsi la bombe des graffiteurs. (p. 221)

Quelque plaisante et ingénieuse que soit cette théorie, c'en est une autre qui retient notre attention ici. En effet, il nous a semblé constater que depuis quelques années[2] nous sommes confrontés à l'irruption de l'art comme sujet et non plus comme objet ou «crochet», l'art comme texte à

[1] Tonino Benacquista, *Trois carrés rouges sur fond noir*, Paris, éd. Gallimard, 1990
[2] Hélène Parmelin a devancé cette tendance dans *L'amour-peintre*, écrit sous le pseudonyme de Slem Mortimer, et *Le diplodocus.*, les deux publiés chez Julliard.

part entière et non plus comme prétexte, dans des genres littéraires où sa présence pourrait *a priori* surprendre. Que ce soit dans le polar, le roman noir ou celui d'anticipation, pour un certain nombre de jeunes auteurs, l'art, au sens d'art visuel ou de peinture, est indissociable de leur entreprise romanesque.

Deux auteurs, deux polars, retiennent particulièrement ici l'attention : *Nec* de Daniel Picouly et celui déjà nommé de Tonino Benacquista. Le titre du premier constitue un jeu de mots sur le surnom du personnage principal, un justicier dans le droit fil du prince Rodolphe des *Mystères de Paris*, et le mot «cou» en anglais, neck, qui qnnonce la technique du «collier» dont il sera question plus loin. L'action se déroule à l'époque où l'apartheid règne encore en Afrique de Sud, et ce jeune homme, Nec, entreprend de venger l'assassinat à Paris par un Sud-Africain d'une jeune activiste noire, Dulcie September. Son geste provoquera l'intervention de la police française, des autorités sud-africaines, de différents membres du milieu interlope.

Les allusions à la peinture foisonnent dans ce roman dont l'action, fort violente, se passe pour l'essentiel dans le 19e arrondissement de Paris, dans la partie encore délabrée de la rue de Crimée, autour du canal de l'Ourcq. Malgré ce décor *a priori* sinistre, malgré les morts qui s'amoncellent, tout semble renvoyer Nec, les lecteurs et lectrices et parfois le commissaire Lomron, à des tableaux, réels ou imaginés.

① Uccello ② la fresque

Dans les premières pages, à la poursuite de son homme, Nec regrette qu'elle ne corresponde pas à «La chasse» de Paolo Uccello : «Breyton van Mœurs [...] aurait été cavalier. Nec l'aurait désarçonné en pleine chasse dans une forêt de troncs, où la lumière ne frappe que ce qui vit encore un peu [...] Pourtant van Mœurs avait une sorte de monture : cette Packard

prétentieuse verte et ses encroupements bien bouchonnés. Ça pouvait faire office de leurre pour la saillie.» (p. 25) Plus loin : «Il regarda l'autre, son pneu autour de la tête, son écriteau au cou, la cravate club par en dessous et le flexible de l'extincteur qui lui faisait une trompe d'androïde. Une composition lamentable mi-surréaliste mi-pompier et qui se moquait de la *costruzione legitima* florentine. Insupportable.» (p. 29)

Deux exemples encore parmi tant d'autres. Nec fait la connaissance de Béa, en tombe amoureux. «Il pensa à la «Vierge à la grenade» et Béa. Pourtant elle n'avait rien du tout-crin mélancolique de ce Botticelli-là. Nec se souvenait d'un traitement plus astigmate des formes. Peut-être une œuvre du Greco, mais il ne voyait pas laquelle. Nec cracha de rage. S'il fallait avoir visité tous les musées pour parler d'une femme.» (pp. 57-58) Quelques heures plus tard : «On tapait aux carreaux. Il ouvrit les yeux. Ça pouvait être Zaza derrière sa buée. Sûrement même. La mise au point progressive fit passer son visage polychrome, du Bacon au Van Dongen et au Lautrec. Puis le tout se stabilisa sur une composition personnelle à base de rouge, de bleu et de blond à des endroits où on ne les attendait pas. C'était bien Zaza.» (p. 106)

La peinture requiert, bien sûr, des peintres. Dans l'immeuble-labyrinthe voué à la démolition qui est le lieu d'une grande fête, Nec aperçoit par un soupirail qui donne sur une cour intérieure un jeune homme en gandoura blanche en train de peindre la bosse d'un chameau. C'est Martial, fils de Zaza, qui tient le petit bar, et son ancien compagnon, Moktar, un Arabe, pilier du bar, et parti, comme dit Zaza, «avec la caisse et une pouffiasse qui m'aidait en cuisine, soi-disant.» (p. 111) Martial croit que son père est parti faire le pèlerinage à La Mecque; c'est le sujet de sa peinture. «À ne pas croire ! la fresque éclairait les quatre murs de la petite cour aveugle. Une dominante de bleu et d'ocre. Et le personnage

d'un homme en burnous blanc qui revenait tout au long d'une succession de saynètes naïves [...] -- Tu vois j'en suis au moment où il rencontre le chameau qui lui indique le chemin de La Mecque au pèlerin égaré. C'est sûr qu'il s'est perdu, le père... Il se perd tout le temps.» (pp. 109-110)

La fresque de Martial a une particularité. Elle est peinte de gauche à droite, c'est à dire, pour un regard «arabe», à l'envers. Terminée, elle donnerait ainsi l'impression que le père, déjà arrivé à destination, voyage à rebours pour retrouver à la fin son point de départ. Peut-être que Martial exprime de cette façon inconsciente son désir de voir revenir son père. Il est certain qu'en créant cette œuvre, Martial substitue à la réalité de sa mère une réalité idéale et idéalisée. La peinture est ce qui le rattache à la vie.

Le commissaire Lomron qui, par ailleurs, voit dans les tracés à la craie faits sur le lieu du premier crime «les petits personnages de Haring», verra aussi cette fresque[3] : «Le gosse est déjà en haut de l'escalier de bois et l'attend dans la nuit. Lomron le rejoint. [...] Le gosse continue, Le commissaire [...] se penche. Là, en bas, un homme en gandoura blanche sur un escabeau peint la bosse d'un chameau sur la fresque d'un mur. Lomron ne s'étonne même pas de ne pas être étonné.» (p. 178)

Il paraît évident que, dans ce roman, lecteurs et lectrices ne sont pas confrontés à de simples allusions à la peinture, à de banales comparaisons

[3] Il semble qu'à sa façon, cette image d'une vision partagée de la fresque de Martial joue un peu le même rôle que la baignade en Méditerranée dans *La Peste*. Celle-ci scelle l'amitié entre les deux hommes, représente dans l'univers camusien un tournant dans la lutte contre le fléau. Chez Picouly, cette scène représente aussi un tournant, confirmant entre autre la similitude de vision entre Nec et celui qui le pourchasse, davantage d'ailleurs pour le protéger des Sud-Africains et de leurs cohortes que pour l'arrêter et le punir. L'un étant policier et l'autre un hors-la-loi, il faut souligner qu'il s'agit bien de similitude et non d'identité, comme l'indiquerait le décalage entre le moment où chaque homme perçoit l'œuvre de Martial.

entre un événement ou un lieu et un phénomène pictural. Au contraire, tout semble indiquer que la réalité réelle en quelque sorte se trouve dans la peinture elle-même, qui est a-temporelle, et que ce que nous vivons n'en est qu'un avatar, une petite manifestation ancrée dans l'instant, qui vient confirmer la pérennité de l'art. Tout ce que Nec voit autour de lui, il l'a déjà vu dans un tableau. La chasse de van Mœurs aurait dû, pour bien faire, correspondre au tableau d'Uccello et non l'inverse. Zaza est une composition de couleurs plutôt qu'un quelconque visage. Béa incarne un portrait qui existe déjà quelque part dans un musée. La réalité de Martial est dans sa fresque. Même Lomron voit du Keith Haring là où un autre n'aurait vu que le passage des policiers.

Mais il s'agit là d'épiphénomènes. Comme dans un miroir déformant, tous ces exemples et d'autres qui ne sont pas cités reflètent et renvoient à une image originelle, centrale, celle qui sous-tend le livre entier. La gageure de Picouly est de faire correspondre la vengeance de Nec à un autre tableau d'Uccello, «Le Déluge et le retrait des eaux.» «Et il était là ce meurtre, sur cette fresque, peint au détail près, depuis plus de 500 ans.» (p. 11)

Il faut préciser que Nec ne s'inspire pas du tableau. L'ayant «rencontré à Florence par hasard, dans l'obscurité du cloître de l'église Santa-Maria Novella», il y trouve au contraire la confirmation de ses intentions d'abord et la distribution des personnages ensuite. Il y a coïncidence tout le long entre son vécu et la fresque.

Vous trouverez sur les feuilles le tableau et une liste des correspondances. DESCRIPTION DU TABLEAU ETC ETC. Au mazzochio correspond le pneu. «l'assassin a utilisé la... technique du «collier»... Enfin, le pneu enflammé, si vous préférez. Cette même... méthode qui est

pratiquée en Afrique du Sud par les noirs, pour punir les autres noirs qui collaborent... enfin, qui...coopèrent avec les autorités de Pretoria...» le Gourdin p. 26 l,homme au glaive 31. p. 111.

enfant noyé 39. 117. oiseau noir 117, béa 141, 151, point de fuite 183, 184, l'arche 206-7, bélier noir 209, nec is necked 211, scoop dans l'eau 212, femme bâillonnée 213, l'arbre foudroyé 216, gommer point de fuite 216 + mazzochio + rejoindre le tableau.

Le roman lui-même, armes et bagages pour ainsi dire, se voit ainsi avalé par la fresque qui seule continue d'exister à la fin. «Nec pensa à la Fresque. Tout était en place pour que ça se dévide jusqu'au point de fuite.» (p. 183) «Le tonnerre éclata et la foudre frappa le tronc du gros platane planté au pied de la passerelle... Comme l'Arbre Foudroyé de la Fresque... On gommait le point de fuite. Tout pouvait maintenant s'engloutir [...] Elle [Béa] avait rejoint la fresque d'Uccello. Il l'accompagnerait.» (p. 216) Au moment même où nous lisons, c'est la fresque que nous avons sous les yeux, les éléments de la fresque dont nous suivons le mouvement. Bel hommage à l'art.

Le roman de Benacquista fait écho à celui de Picouly sans toutefois partir de la même prémisse. L'on constate au départ un certain renversement de situation. Chez Picouly, c'est la présence de la peinture qui étonne, détonne, dans le milieu assez sordide qu'il décrit. Benacquista en revanche, introduit les lecteurs et lectrices dans deux milieux respectables bien que, apparemment, extrêmement différents l'un de l'autre. Le personnage principal, Antoine Andrieux, sert de pont entre les deux. D'un côté se trouve le milieu très populaire du billard; de l'autre, le milieu huppé, b.c.b.g, des galeries de peinture. Contrairement aux stéréotypes, tout se passe dans la solidarité et la bonne humeur dans le premier, alors que c'est dans ce dernier environnement, celui des galeries,

qu'ont lieu les crimes de fraude, d'aggression physique et de meurtre. Sans doute l'auteur a-t-il pris un certain plaisir à établir un tel contraste.

La gageure de Picouly était de faire correspondre la réalité de certains événements contemporains à la réalité supérieure de l'art. Tel n'est pas le propos de Benacquista qui cherche néanmoins dans ce roman à nous convaincre de son caractère essentiel. Mais là où dans *Nec*, il se produit une espèce d'épiphanie dans la chapelle de Florence dont tout le reste découle, dans celui-ci le protagoniste doit apprendre, d'une part, à déchiffrer, à décoder, les œuvres qui se présentent à ses yeux afin de résoudre un mystère déjà ancien ainsi que ses répersussions actuelles, et, d'autre part, apprendre à saisir toute l'importance de la peinture, à faire coïncider celle-ci avec sa vie plutôt que le contraire.

Accrocheur de tableaux dans une galerie au commencement du roman, il rêve de devenir champion de billard. -- Ma vie est ailleurs, dira-t-il, dans les premières pages. Elle débute après dix-huit heures et finit tard dans la nuit.

Tout de suite après cette remarque, ce rêve s'effondre, sa main droite étant sectionnée dans la lutte qui l'oppose à un homme qui dérobe une toile dans la galerie. La suite de l'action voit Andrieux chercher à résoudre l'énigme du vol, et les conséquences, parfois désastreuses, parfois heureuses, de cette quête.

Curieusement, dans les deux romans il existe un commissaire de police amateur d'art, celui du deuxième exerçant même son métier dans le«machin Central des Vols d'Œuvres et trucs d'Art» (p. 48) Il aurait acquis le goût de la peinture dans une exposition de Francis Bacon. (p. 109)

L'on s'attend évidemment à des allusions à la peinture dans un tel décor, même si ces allusions revêtent parfois un aspect surprenant, voire surréel : entendre dire à un policier, par exemple, qu'il n'y a pas longtemps on a coincé un Rembrandt dans le métro ou que les Post-impressionistes peuvent attendre (p. 109), ce qui fait penser à Andrieux que cette remarque contient tout le drame de Van Gogh. (p. 108) Ailleurs l'on constate qu'ici aussi, la peinture conditionne la perception du monde chez certains personnages; l'on n'en veut pour exemple que la description faite par notre protagoniste d'une scène figée dans un vernissage : «La cohue s'est figée net, dans une seconde d'éternité. Les bouches béantes et muettes ne se referment plus, les coupes restent posées sur les lèvres, les bras en l'air, raides de surprise, ne retombent plus. Une fresque de Jérôme Bosch en trois dimensions.» (p. 131) L'on constatera que c'est la ressemblance avec un tableau qui confère à la scène cette seconde d'éternité.

Andrieux se voit lui-même sous forme de tableau. À la suite d'une deuxième agression, il se regarde dans le miroir : «Mon cou n'est ni violet ni noir, mais tout simplement rouge, avec des poussières de peau qui restent collées aux doigts quand je touche. On voit bien l'anneau rosé laissé par le lacet. Sur les épaules et les cuisses, des bleus qui virent au jaunâtre. Le tout ressemble à du Mondrian mal digéré... Briançon (son psychologue) ne pourrait rien arranger. Seul un restaurateur pourrait intervenir.» (p. 160)

Confronté à la pénible nécessité d'écrire à ses parents pour annoncer la nouvelle au sujet de sa main droite, il s'inspire pour ses différents essais infructueux et avortés de certaines «écoles» de peinture. Première lettre : «Il me faudrait faire un tableau sans concessions, sans espoir, avec des couleurs crues, qui montre la détérioration de tout ce qui

m'entoure désormais. Le manque de perspective. Rien d'optimiste ni de bucolique. La violence intérieure. L'expressionisme.» (p. 69) Deuxième lettre : «J'ai un peu peur qu'ils viennent un jour à l'improviste, et là, je n'aurai pas le courage de tendre le bras en l'air, comme cet après-midi. C'est bien ce qui me manque, en fait, la netteté d'un tel geste. Une vue d'ensemble qui aurait la précision d'une photo. Une vision froide et clinique. Une toile hyperréaliste.» (p. 93) Pour les autres il aura recours à l'impressionisme et au surréalisme.

Le livre s'ouvre ou presque sur le vol d'un tableau. La raison du vol n'est à chercher ni dans sa grande valeur marchande ni dans sa valeur esthétique intrinsèque. Le mystère réside surtout alors dans la raison d'être du crime. Nous apprendrons avec le protagoniste qu'il s'agissait non pas de le voler mais de le faire disparaître, de le cacher, parce qu'il portait en lui, à deux niveaux, pourrait-on dire, la vérité. D'une part, il confirme l'existence d'un meurtre qui remonte à vingt et quelques années plus tôt et, d'autre part, il révèle l'identité des assassins.

Déjà, lors de l'accrochage de toute l'exposition, Jacques, son coéquipier, a de la difficulté à trouver le lieu où poser cette toile, plus figurative que les autres, plus colorée, pour qu'elle ne détonne pas, pour qu'elle soit mise en valeur. Le retoucheur, Jean-Yves, tourne autour.

> -- C'est un vrai problème, cette toile, il dit.
> -- On est déjà au courant.
> -- Non, non, il y a autre chose... Je ne sais pas quoi... Un mélange huile et acrylique... ça tiendra jamais le coup. Et il y a un truc qui déconne sur la flèche, je sais pas quoi. (p. 17)

Plus loin, Andrieux se dira :

> Mais Jean-Yves a raison. La toile est bizarre. Ce qui m'intrigue plus encore que la couleur, c'est le dessin. Tout le reste de la production de Morand est purement abstrait, hormis cette

> flèche d'église d'une incroyable précision... [...] C'est drôle, on a l'impression que le peintre a voulu conclure son œuvre en niant tout ce qu'il avait fait précédemment, avec une touche de... une touche de vie... (pp. 18, 19)

Vers la fin du roman, l'assassin de l'époque actuelle en explique le sens au protagoniste. Féru d'anamorphoses et de miniatures, le peintre Morand, l'un de ceux responsables du premier meurtre, avait créé dans la flèche qui fait partie de la toile, qu'il voulait un rappel de leur époque héroïque, celle du crime aussi, un portrait très fidèle mais plus que minuscule de la première victime. Invisible à l'œil nu, il n'aurait pas manqué d'être déchiffré un jour par un œil particulièrement vigilant. De surcroît, et c'est ce qui avait particulièrement troublé Jacques, Morand, «un alchimiste», avait choisi ses peintures non pas pour durer mais justement afin qu'elles s'écaillent un jour, et «sous les écaillures, on aurait pu lire à livre ouvert.» «Un aveu. Détaillé, mais un aveu tout de même.» (p. 219)

Grâce au tableau, par sa forme et par son sujet, sera résolu un meurtre qui remonte à vingt années plus tôt, un meurtre qui résulte lui-même du fait qu'à l'art l'on ait préféré l'argent. Depuis lors, plusieurs personnes vivent dans le mensonge, souffrent des séquelles de leur geste. Par le tableau la lumière se fait, et un peu de justice aussi.

Dans le roman, par le biais de cette énigme policière ou para-policière, nous voyons Andrieux passer, dans un trajet qui ressemble à celui des romans d'apprentissage, du monde du billard à celui de la peinture. Au commencement, il s'intéresse surtout au premier, le second ne représentant qu'un gagne-pain. Le gouffre entre les deux paraît parfois insurmontable. Un peu avant la fin du roman, Andrieux se réfugie chez ses copains du cercle de billard. «Qu'est-ce qu'il fallait que je dise ? J'ai avoué

découvrir effectivement les beautés de cette nouvelle activité alors qu'Andrieux s'apprête à devenir peintre.

Ce va-et-vient entre les deux ne doit néanmoins pas tromper sur l'attitude de l'auteur. Ressemblance ne veut pas dire égalité. Linnel ne s'attachera que temporairement au billard; la peinture reste sa vraie vocation. C'est peut-être par la force des choses qu'Andrieux renonce au billard mais, comme l'autre, il trouve son sens dans la peinture : «... je sens quelque chose venir. Pas du drame non, juste une petite porte qui vient de s'ouvrir, dans le coin droit de la toile. Quelques traînées de lavis qui m'ont suggéré une organisation. Je ne dois pas la rater [...] » (p. 234) Le passage à la peinture représente une ~~progression~~ aboutissement.

Comme dans le roman de Picouly, une série d'épiphomènes viennent ici éclairer le concept central, double cette fois. La peinture chez Benacquista d'une part représente la vérité et d'autre part donne tout son sens à la vie. ~~- plutôt qu'à la mort.~~ Les autres activités ne sont que des substituts.

Deux auteurs, deux polars, non pas consacrés à la peinture mais plutôt qui en tirent leur suc, leur raison d'être. Ce ne sont pas les seuls. L'on pense, pour ne citer que celui-là, au *Tableau du Maître flamand* d'Arturo Perez-Reverte et, dans le domaine de la science fiction, aux *Perspectives du mensonge*, par exemple, d'Yves Ramonet.

Cette communication porte sur le rôle de la peinture; l'on peut sans doute rattacher ce phénomène à d'autres, similaires. Ainsi, dans *Saga* de Benacquista, c'est le feuilleton télévisé qui remplace la peinture et cela bien avant le *Truman Show*. Tout en maintenant des allusions à la peinture, Picouly aura recours dans *Les larmes du chef* au football américain; Perez-Reverte construit l'un de ses romans, *Le club Dumas*, sur l'œuvre de

Dumas et un autre, *Le maître d'escrime*, comme l'indique le titre, sur l'escrime.

La «paralittérature» franchit ainsi encore une nouvelle étape. Longtemps lue en cachette, voire complètement ignorée du monde intellectuel, elle accède graduellement depuis une trentaine d'années, à une certaine reconnaissance. Le recours que nous constatons ici à la métaphore majeure, la fusion en quelque sorte entre le visuel et le linéaire, entre l'instantané et la durée, la subordination de l'élément policier ou scientifique au discours figuré traduit en cette fin-de-siècle une autre ambition.

Autant que les genres traditionnellement considérés comme nobles ou sérieux, la paralittérature aujourd'hui, plutôt que de sécuriser les lecteurs, interroge la réalité. Les romans traités ici vont encore plus loin, mettent en question la définition même de la réalité en même temps qu'ils interrogent la nature même de la littérature. En transmuant le roman, le polar, en peinture, d'une part ils reconnaissent que l'art est le plus grand de tous les mystères, et d'autre part il me semble qu'ils déplacent l'intérêt, qu'ils avancent vers une forme métissée de la création à l'image de nos populations actuelles.

≠ la présence du crime dans le monde (Œdipe déjà!) mais le désir de sortir des cases préétablies